مسرح الطفل عند جبار صبري العطية
- دراسة نقدية -

م.م. صبار شبوط طلاع
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

المقدمة

من اجل ان تجتمع تلك الصور التي بدأها السلف وتتوحد في إطار يجمع بين الماضي والحاضر ، فقد وقف الباحث على أحد أقطاب الحركة الفنية المعاصرة ــ جبار صبري العطية ــ، ليتسنى له معرفة ما قدمه هذا الفنان من دور بارز و مهم في رفد المسرح العراقي .

والعطية يعد من فنانينا الرواد الذين اسهموا في بناء المسرح العراقي وتحديد ملامحه ، بوصفه فناناً وكاتباً استطاع ان يعبر عن تجربته الذاتية بشكل لافت للنظر محاولةً منه التعبير عن حالات نفسية ارتبطت ارتباطاً مباشراً بالواقع المعاش . وهذا لا يعني انه حصر نفسه ضمن هذه الدائرة ، بل امتاز كذلك بالشمولية ، حيث استطاع بموهبته الفنية وثقافته الواسعة ان يكتب باقتدار في مختلف فنون المسرح (التأليف لمسرح الكبار و الصغار و الإخراج والمقالات المسرحية النقدية) فضلاً عن نشاطاته في المهرجانات المسرحية . وانطلاقاً من إيمان الباحث بضرورة العناية بالفن المسرحي الحديث ومتابعته وإنصاف الفنانين المعاصرين بجهودهم و إسهاماتهم الغزيرة ، أقدم على هذا البحث وكانت الغاية منه جعل جبار العطية منطلقاً لتتبع الظواهر البارزة في المسرح العراقي خاصة والعربي عامة ، وعليه فأن دراسة مسرح الطفل دراسة نقدية عند العطية تأتي إيفاءً لحاجة أخلاقية وفنية إزاء إنسان قدم لوطنه جهداً غنياً بالالتزام الصادق، فكان من باب الوفاء له بهذه الدراسة ليأخذ حقه من العناية كغيره من الفنانين الآخرين ، فضلاً على انه لم تكن هناك دراسة مستقله تهتم بنتاجه المسرحي ، ويبدو ذلك يرجع إلى أن المؤلف لم يجمع مسرحياته في كتاب واحد حتى يتسنى لباحث ما العمل فيه . من اجل أن تكون دراستنا مكتملة لا يشوبها النقص ، ولا يدب فيها الضعف ، تعرضت الى حياة العطية ، ولو بالشكل الموجز لكي يخرج البحث سالماً بمقوماته جميعاً إلى الوجود . ولد (جبار صبري العطية) في العشار مركز مدينة البصرة عام ١٩٣٨ ، وهو شخصية جادة تلفها البساطة والتواضع إلى درجة انه يعبر عن ما يكنه ويظهره بسهولة ، فضلاً عن إبائه وعزة نفسه التي تصل عنده في بعض الأحيان إلى حد الأعتداد. والعطية حينما اكمل الابتدائية والثانوية ، ألتحق في دورة تربوية وتخرج فيها عام ١٩٥٩ . فتعين في العام نفسه معلماً على الرغم من دخوله لكلية ألاداره والاقتصاد التي تخرج فيها عام ١٩٦٦ - ١٩٦٧ وكان لرغبته الشديدة في التعليم بقي في هذه المهنة حتى عام ١٩٨٦ حيث أحيل على التقاعد ومنذ ذلك التاريخ لم يزاول العطية أي مهنة كانت ، حيث تفرغ تفرغاً تاماً لهمه الذاتي وهو المسرح. أما ثقافته فقد تنوعت قراءات العطية وتوسع فيها خلال سنوات المتوسطة و الإعدادية وانصرف إلى القراءة الحرة ، يطالع ما يهواه وما تميل إليه نفسه مجارياً بذلك فطرته فقد قرأ مجا ميع قصصية وروايات لمجموعة من الأدباء منهم عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس . أما هاجس العطية الكبير وشغله الشاغل فهو المسرح فقد ظهرت بوادر الإعجاب والتولع فيه منذ وقت مبكر - الابتدائية - وتعهد هذه الموهبة بالرعاية والاهتمام الكبيرين بالقراءة والكتابة ومشاهدة الكثير من المسرحيات والاطلاع مباشرة على بعض النماذج الإخراجية في مرحلتي - الابتدائية والمتوسطة في نادي قاعة التربية (عتبة بن غزوان اليوم) والممارسة العملية بتمثيله مسرحيات منها (أهل

الكهف) و(المروءة المقنعة) و(الأبطال) ، فضلاً عن مشاهدته للكثير من الأفلام العربية والأجنبية التي تصل إلى درجة الإدمان. أما نشاطاته المسرحية فقد كتب العطية مسرحيات وواظب على متابعة اهتمامه بهذا النوع من الكتابة بالتحديد منذ عام ١٩٨٨ وحتى الآن بحيث صار مما كتب مجموعة كبيرة نشر بعضها في مختلف المجلات والصحف ، فإذا تناولنا مسرح الطفل عنده نجد مسرحية (عسل النحل) وهي من تأليفه و إخراجه قدمتها الفرقة القومية في البصرة ١٩٨٩ ، والمسرحية الأخرى (مملكة النحل) وهي بمثابة الجزء الثاني للمسرحية الأولى وهي كذلك من تأليفه و إخراج منتهى محمد رحيم ١٩٩٠ قدمتها الفرقة القومية على مسرح الرشيد في بغداد ، كما قدمت في مهرجان المسرح العربي الثاني ، وله مسرحية (بابا نوئيل والأطفال) وهي من إخراج الدكتور طارق العذاري ١٩٩٥ ، قدمتها نقابة المسرحيين ومسرحيته (ذنبوب في المرآة) وهي من تأليفه و إخراج وعد سالم ٢٠٠٠ قدمها معهد الفنون الجميلة في البصرة . كما قدمت في مهرجان الطفل الأول ٢٠٠١ . هذا فضلاً عن المسرحيات التي تناولها البحث - دراسة نقدية - وهي (العصفور والقرنفلة) و(الغيلم وتفاحة الحياة) و(الوصية) و(الدرس الأول) و(معاً معاً). أما مسرح الكبار فقد ألف عدداً كبيراً من المسرحيات وقام بإخراجها عدد من المخرجين وهم:

١- كوابيس	مهرجان منتدى المسرح	١٩٩٠	إخراج طالب جبار
٢- رجل من ماء	مهرجان بغداد للمسرح العربي	١٩٩٢	إخراج حميد صابر
٣- حب ومطر	مهرجان منتدى المسرح العاشر	١٩٩٤	إخراج حبيب ظاهر
٤- ابيض جداً	مهرجان منتدى المسرح الرابع عشر	١٩٩٩	إخراج وعد سالم
	مهرجان الوفاء الأول	٢٠٠٠	إخراج وعد سالم
٥- حالة مستعصية	مهرجان الوفاء الثاني	٢٠٠١	إخراج وعد سالم

وله مسرحيات من تأليفه وإخراجه وقد عرضت في بغداد:

- السندباد البحري	من تأليفه وأخراجه	١٩٩٣	فرقة القومية في البصرة
- تحت المطر	عرضت في المسرح العربي الرابع	١٩٩٤	تقديم اتحاد الأدباء
- رجل من طين	عرضت في مهرجان المسرح العراقي الرابع	١٩٩٧	تقديم نقابة الفنانين
- ساعات كالخيول	عرضت في مهرجان المونودراما الثاني	١٩٩٨	اتحاد الأدباء

والعطية لا يقتصر اهتمامه على التأليف والإخراج في المسرح بل تعدى ذلك فترك آثاراً تفرد بها عن غيره من الفنانين ، فله آراؤه الخاصة في الظواهر التي يطفح المسرح العراقي بها والمسرح العربي ، التي من خلالها حدد رؤيته وموقفه في تحليل وتفسير الكثير من الملاحظات كما نجد عنده انطباعات ومقالات نقدية ، وقد نشرت جميعها وهي :

- منتدى المسرح بقعة ضوء	قراءة في مهرجان منتدى المسرح الوطنية والقومية مطبوع وزارة الثقافة والاعلام ، دائرة السينما والمسرح ، ١٩٩٢
- الأجناس الأدبية في المسرح	القصة ، الرواية ، الشعر ، الاسطورة ، آفاق عربية ، العدد ٩-١٠ ، ايلول ، ١٩٩٩
- أثر ألف ليلة وليلة في الادب المسرحي	آفاق عربية ، آذار ، ٢٠٠٠
- المسرح الغنائي في العراق	الموقف الثقافي ، تموز ، ٢٠٠٠
- مسرح الاطفال في العراق مستويات وبدايات	آفاق عربية ، العدد ١-٢ ، ك٢ ، ٢٠٠٢

عناصر النص المسرحي في مسرحية الاطفال

لابد لكل عمل ادبي من عناصر ومقومات اساسية يرتكز عليها في بنائه ونموه وتكون سبباً في خروجه الى الوجود . ومسرحية الطفل احدى هذه الاعمال التي بدورها تقوم على جملة من العناصر الاساسية لكي تنهض في بنائها الفني الدرامي من قصة ، وشخصية وحوار وبناء حدث ومكان ، فهي وان كانت تلتقي بمثيلتها المسرحية المكتوبة للكبار ، الا انها تزيد عليها بمستلزمات جديدة ، لم نألفها او نراعي وجودها في مسرحية الكبار كالوظائف التربوية والتعليمية والتي تعنى في بناء شخصية الطفل لكونه البنية الاساسية للشخصية الاجتماعية وتوسيع معارفه اللغوية عن طريق الحوار والمخاطبة .هذا بالأضافة الى العناصر الابداعية من تشوق ومتعة وتسلية . كل هذه المستلزمات تكون على عاتق ومسؤولية الكاتب المسرحي او العاملين في مجال مسرح الطفل . وانطلاقاً من ايماني بضرورة المسرح واهميته في حياة الناس عامة والطفل خاصة ، اقدمت على دراسة عناصر مسرح الطفل وبصورة مفصلة متناولاً خلالها نتاجات المؤلف المسرحي جبار العطية ، لمعرفة مدى توظيف هذه العناصر في نتاجاته ، وكذلك لأبين حسن توفقه او اخفاقه لها . اما المسرحيات المختارة في دراستنا النقدية فهي (مسرحية العصفور والقرنفلة ومسرحية الغيلم والضفدع وتفاحة الحياة ومسرحية الوصية ومسرحية الدرس الاول ومسرحية معاً معاً).

الحكاية او القصة

المسرحية :- هي قصة تحتوي على احداث ممسرحة ، يوظفها المؤلف بأسلوبه الادبي الخاص ويجسدها شخص او عدد من الشخصيات التي تعبر عن أفعال وافكار معينة ، فالقصة بعبارة اخرى هي لب المسرحية وقلبها النابض و((التي تنزل منها منزلة الروح))[1] . كما عبر عنها ارسطو ونحن مادمنا في مسرحية الطفل . فالقصة المروية فيها عادة تكون متنوعة فمنها ما يلعب الخيال فيها دوراً بارزاً ، كالأساطير والحكايات الخرافية والشعبية وقصص البطولة والمغامرات والقصة المروية على لسان الحيوان والقصة العلمية والتعليمية ومنها ما هو مستمد من التراث الديني والتاريخي كالقصة الدينية والقصة التعليمية . ومهما تكن القصة فأن الفكرة فيها تشكل العمود الفقري ، التي من خلالها تتسلسل الأحداث وتأخذ طريقاً منطقياً في نموها الدرامي . وعلى هذا الأساس فأن مسرحية الطفل لابد ان تكون فيها القصة مع فكرتها متلائمة مع مراحل نمو الطفل نمواً عقلياً وعاطفياً واجتماعياً ولغوياً وتكون من مهام الكاتب المسرحي الفنان لأنه وحده الذي يستطيع ان يلتقط الفكرة المناسبة اولاً ويجسمها ثانياً ثم يجعل لها أبعاداً جديدة فتبدو غريبة او قريبة من حياة الطفل وبيئته .

---

[1] فن الشعر : أرسطو طاليس ، ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي ، ط٢ ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٧ : ٥٤.

ومن خلال دراستنا لمسرحية الطفل ، نلاحظ أن القصة في مسرحية الطفل تستأثر باهتمام المؤلفين والمهتمين بالمسرح فينزلونها منزلةً هامةً ومكانه متميزة ، ولها خصوصية لم تحظ بها في مسرحية الكبار لأعتبارات تعود بالدرجة الاولى الى الطفل نفسه وكيانه الخاص :-

ولعل اهم هذه الأعتبارات :-

أولاً : اعتبارات تربوية

وهي من اهم الأعتبارات التي يأخذ بها المؤلفون ، لأن القصة تمثل احدى الوسائل التي تسهم في تربية الشخصية الأجتماعية واكسابها للطفل افكاراً واهدافاً وعادات وقيم وعواطف ،بأعتبار الطفل هو اكثر المخلوقات قابلية للتأثر والأنفعال بكل مايقدم اليه مسموعاً ومشاهداً .

ثانياً : اعتبارات عقلية

يعتبر بعض علماء النفس ان مرد اعجاب الأطفال بالقصص و الحكايات الى انها لون من الوان اللعب الأيهامي الذي يحتاج اليه الأطفال لينمي خيالهم ويزيد قدراتهم على التجسيد وقد اشار الى ذلك فيدال بقوله ((ان كتاب الأطفال يمكن ان يغيروا من ذوق العالم .... واكثر من ذلك فأن خياله يسبق خيالهم - الكبار- ويجب ان لا نكذب عليه او نخفي عنه الحقائق))[٢].

ثالثاً : اعتبارات اخلاقية

ويراد بهذه الاعتبارات زراعة المثل في نفوس الاطفال في ثنايا القصة بصورة غير مباشرة كالعاطفة الوطنية وتنشئتهم على الحرية والديمقراطية ، واعلائهم لقيمة الشجاعة وفضيلة التضحية ومراعاة عادات المجتمع وتقاليده ومبادئه .

رابعاً : اعتبارات سلوكية

كثيراً ما يدير احداث القصة بطل واقعي أو فنتازي، يعد نموذجاً يمثل الخير له معادله الموضوعي في نصرة الحق والأخذ بيد المظلوم أو يمثل الشر بهدف نقده وفضحه، ومن ثم تقويمه وتغيره باتجاه الخير ، حينئذ يشعر الطفل نحوها بمزيج من الاعجاب والتقدير ويكون له مثلاً يقتدى به في المعرفة وتنظيم العمل المشترك واشاعة روح التعاون وحب النظام والقانون.

خامساً : اعتبارات معرفية

وفي هذا الجانب نجد الطفل كثيراً ما يقارن نفسه وما عنده من تجارب وخبرات مع قصة المسرحية ، مما يجعله يعيش القصة بكامل تفاصيلها فتكون حينئذ عنده رغبة اكيدة في المعرفة ، وتوسيع دائرة معارفه وتبعث فيه النشاط وتثير فيه الأهتمام لمعرفة نفسه ومعرفة الكون المحيط به .

سادساً : اعتبارات شخصية

على الكاتب ان يتجه بأدبه لاستلهام العلاقات الاجتماعية السالبة لتقويمها والموجبة لتأكيدها ليحولها إلى صور فنيه غير مباشرة لتحقيق ذات الطفل وإكسابه بالخبرات وألوان التفكير وانماط السلوك الأخرى لكي يزرع في ذاته الثقة ويجعله عنصراً فعالاً في المجتمع له القدرة على التعامل والتجسيد . نضيف الى ذلك اعتبارات اخرى كالتشوق والمتعة والسرور الى نفوس الاطفال اثناء معايشتهم قصة او حكاية المسرحية فضلا عن الأثارة لحواسهم وعواطفهم ومن ثم المحافظة على القوانين الأجتماعية والأخلاقية . ان غاية أي عرض مسرحي هو الأيصال مع التأثير فالتغيير ، فأيصال فكرة ما الى عقل انسان ما بطريقة فنية تجعله يتفاعل معها وبالتالي تدفعه الى التغيير .

وما دمنا قد حددنا الأعتبارات التي تكون على عاتق المؤلف في كتابه قصة مسرحية الطفل لابد اذن من الشروع في دراسة القصة عند كاتبنا جبار العطية لمعرفة مدى نجاحه في توظيف هذه الأعتبارات في قصة مسرحياته مراعين بذلك تناول المسرحية الواحدة تلو الاخرى .

ونبدأ بمسرحية (العصفور والقرنفلة)[٣]

وهي احدى المسرحيات التي جاءت على لسان الحيوان وتقوم على خمسة مشاهد .

---

[٢] في ادب الاطفال ، د. علي الحديدي ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٦ : ١٠٤.

[٣] مجلة مسرحنا ، نقابة الفنانين ، العدد ١٢ ، مايس ، ١٩٧٨ : ٢١.

فكرة المسرحية :- عصفور يفك قيد صديقته العصفورة من سجنها الذي قام بسجنها (الغراب) ثم يسعى جاهداً في تحقيق رغبتها وهي الحصول على القرنفلة ، فيتعلم الزراعة مع صديقه (الفلاح) ، وبعد جهد متواصل يجني ثمرة تعبه . الفكرة تتجسد في اقتلاع جذور الشر ومسبباته والحث على تمجيد العمل الجماعي .

المشهد الأول : يسعى العصفور جاهداً لأطلاق سراح عصفورته المحبوسة في قفص الغراب الذي يطمع في بيضها ويرغب في امتلاكها فيحاول العصفور بوسائله المتنوعة والمتكررة من التغريد الطويل والمكيدة والمباغتة في خلاص عصفورته من القفص .

المشهد الثاني : تطلب العصفورة بعد اطلاق سراحها من صديقها العصفور قرنفلة فيجهد كثيراً في البحث عن القرنفلة لكي يحقق لها رغبتها .

المشهد الثالث : ثلاثة شياطين تعترضه ، وتحاول الأنتقاص من عمله ، ساعين الى تغيير رأيه ، فينعتهم بالكذب والاحتيال ويصر على البحث في تحقيق الرغبة ، ويرد عليهم بأنه سوف يزرع القرنفل لو اقتضى الأمر ذلك .

المشهد الرابع : يلجأ العصفور الى صديقه الفلاح فيشتكي امره ، ويبدي الفلاح المساعدة له ويقدم له القرنفلة .الا ان عزة نفس العصفور تجعله يرفض ذلك ، ويطلب منه ان يعلمه زراعة القرنفلة .

المشهد الخامس : يتعلم العصفور زراعة القرنفلة من صديقه الفلاح ، ويبدأ العصفور مع صديقته بالحراثة والسقي ، وحين ترى العصافير ذلك يتوجهون اليهما ويقومون بتقديم المساعدة لهما ، فيتعاون الجميع بزراعة القرنفلة .

المسرحية بمشاهدها الخمس تجمع دلالات عدة :-

١ــ رفض الظلم واعلاء كلمة الحق عاليا والسعي في الدفاع عنه .

٢ــ ان الحب الصادق النبيل يحقق الرغبات والأماني جميعها .

٣ــ الوحدة بين الأفراد قوة كبرى في اذلال الصعوبات .

٤ــ العمل الدؤوب طريق سريع وناجح في تحقيق افضل النتائج.

ان تناول الكاتب لهذا النوع من المسرحيات (حكاية الحيوان) كان له ما يبرره ، وهو ان هذه المسرحية تصف تصرفات بعض الحيوانات ومغامراتها مع افراد جنسها ، لتفسير الظواهر المتعلقة بحياة الحيوان هذا الى جانب ان الكاتب زرع افكاراً تربوية عالية القيمة في نفوس الأطفال وذلك من خلال شخصيات المسرحية وبالذات شخصية العصفور فالفكرة تبدو مركزة تدور حول التعاون (زراعة القرنفلة) والإخلاص بين الأفراد(حب العصفور لعصفورته ، وحب العصفورة لعصفورها) وقد عولجت بشفافية دون افتعال او خطابة او لجوء الى الإرشاد والوعظ اذ يقول جيمس أ. جيرن ((إن المؤلف المسرحي يجب ألا يعظ بطريقة مباشرة موضوعية ، بل ينبغي له دائماً ان يعلم بأسلوب ذاتي غير مباشر))[٤] . فقد أتت القصة مع فكرتها متماسكة سلسلة منسقة الحوادث على الرغم من بساطتها . اما مسرحية (الغيلم والضفدع)[٥]. فهي تلتقي مع المسرحية السابقة بكونها جاءت على لسان الحيوان ، وتقع هذه المسرحية في سبعة عشر مشهداً .

فكرة المسرحية :- ضفدع مغرور يطلب التسابق مع الغيلم ، فيغلبه الغيلم ويحصل على جائزته (تفاحة الحياة) ينفعل الضفدع من ذلك فيسرق التفاحة ويشارك الضفادع الآخرين في اكلها ، يتألم الغيلم فيسعى مع امه الى الشجرة لتنصفه ، تقوم الشجرة بنزع الحقيقة من الضفدع امام الآخرين ، فيبتهج الغيلم بهذا الخبر.

تسهم الفكرة في تقديم المفاهيم الخلقية المطلوب تعلمها ، مثل عدم الأعتداء والكذب والغش والسرقة ، كما تسهم الفكرة في بث اهمية العمل والسعي الى كسب الحلال .

ملخص المسرحية :-

---

[٤] المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ملتون ماركس ، ترجمة : فريد بدور ، دار الكتاب العربي ، مؤسسة فرنكلين ، بيروت ، ١٩٦٥ : ٢١.

[٥] مجلة الثقافة ، العدد ٥ ، مايس ١٩٨٣ ، كما قدمت في بغداد في (مسرح الدمى) من اخراج حسين الانصاري.

المشهد الأول : ضفدع مغرور يدعي أمتلاكه الساحل والنهر والمستنقع يترأس مجموعة من الضفادع ، يحاولون النيل من كل حيوان ، فيبدأون بالغيلم وينعتونه بالمتكبر والغبي ، فيطلبون منه التسابق مع كبيرهم ، فيرفض مرة بعد اخرى ولكنه يقبل التسابق في نهاية الامر .

المشهد الثاني والثالث : يبدأ التسابق بينهما والفائز منهما يحصل على تفاحة الحياة ، يتلكأ الضفدع في بداية السباق شعوراً منه بأنه صاحب قوة ونشاط اكثر من الغيلم ، فيلهو في صيده للحشرات ، الا ان ام الغيلم ورفيقاتها الاسماك تبحث عن ابنها - الغيلم - في كل مكان.

المشاهد الرابع ، الخامس ، السادس ، السابع ، الثامن ، التاسع :

يحصل الغيلم على التفاحة بعد جهدٍ جهيد ، ويعود فرحاً الى اهله و اصدقائه وفي طريقه يصادفه الضفدع مستهزأً به وحين يصل الى الشجرة لم يجد التفاحة في مكانها ، فيشتاط غضباً ، فيرجع للغيلم ويجده نائماً على صخرةٍ ، فيسرق التفاحة منه ، ويعود بها الى رفاقه الضفادع .

المشاهد : العاشر والحادي ، عشر والثاني عشر والثالث عشر تستقبل الضفادع بفرح كبير صديقهم الضفدع وهو حامل تفاحة الحياة ، في حين يستيقظ الغيلم من نومه ولا يجد التفاحة . فيعود حزيناً الى امه فيخبرها بفوزه وما حدث له ، فتضمه الى احضانها . اما الضفدع فيبدأ بتقسيم التفاحة على رفاقه .

المشاهد الأخيرة : تسعى السلحفاة مع ابنها الغيلم مع بقية الأسماك للبحث عن الشجرة للتقصي منها ايجدونها اما الضفادع فهي تعاني من مرض في جلدها وتعبى من اثر التفاحة ، وتأخذ تحك اجسامها ، تظهر حينها شجرة التفاح امام الضفادع وتبدأ تقرر على الضفدع بالحقيقة ، فتجبره على قول الحقيقة امام الجميع ، وبعد لحظات يعترف الضفدع بخديعته ومكره ، فيفرح الجميع بقول الحقيقة .

المسرحية تحمل في طياتها دلالات :-

١ــ تهدف الى تمجيد العمل وتنفر الكسل والبطالة

٢ــ تؤكد على الصدق والامانة في حياة الناس لأنهما السبب الى النجاة .

٣ــ تؤكد على التعاون والمشاركة في العمل بين الأفراد

٤ــ تسعى الى تحقيق الذات من خلال التعامل الصادق بين الناس واحترام آرائهم .

استطاع المؤلف خلال مشاهد المسرحية ان يطرح فكرة ذهنية في شكل صراع متنام يتبلور مع تواصل تفاصيل الحدث والموقف المسرحي حتى تجعله يأخذ شكلاً درامياً يبرر قوى النفس الثلاث (الشهوة ، العاطفة ، العقل).

فقد تناول المؤلف في مسرحيته شخصيتين ، كون الأول (الغيلم) بطيء في مشيته ألا أنها متواصلة أما الثاني (الضفدع) سريع الحركة وعلى شكل قفزات متتابعة ، فالأول لم تشكل حركته عباً وعائقاً في حصوله على الجائزة ، بل إرادته الصلبه وطموحه وثقته العالية بنفسه جعلته يقبل التحدي (السباق) على اعتبار ان القليل المتواصل خير من السريع المنقطع

اما المسرحية الثالثة (الدرس الأول)[٦]

فكرة المسرحية :- تبصرة التلميذ (حسان) وتعريفه كل ما هو جديد في يومه الاول في المدرسة ، ابتداءاً من ضوء اشارات المرور حتى مدرسته وصفه ومعلمه .

تنص الفكرة في التوجيه الفكري في المهارات الحركية كالكتابة والرسم وتعلمه الأشارات والرموز .

ملخص المسرحية :-

المشهد الأول : يذهب حسان الى المدرسة في يومه الاول ، ويهم في عبور الشارع الا انه لا يستطيع بسبب زحمة السيارات ، فتتحدث معه اشارات المرور وتقوم بتوجيهه وتبين له دلالة كل لون فيها.

المشهد الثاني : حسان في صفه يسأل نفسه عن الموجودات والأشياء فيه لأنها غير مألوفة لديه . يبدأ المعلم بالتعرف اليه ويطلب المعلم من الموجودات ان تقدّم نفسها الى حسان ، وما هي وظيفة كل واحدة منهن مثل الصف ، الكرسي ، السبورة ، الدفتر والقلم .

---

[٦] جريدة الثورة ، العدد ٨٥٧٨ ، ١٣ تشرين الاول ، ١٩٩٤.

تحتوي المسرحية على دلالات تربوية وتعليمية بحتة لعل من اهمها :-

١ــ التعليم ضرورة من ضروريات الحياة .

٢ــ العلم له ابعاد رئيسة كممارسة ونشاط وعمل .

٣ــ المحافظة على القوانين والنظم الأجتماعية والأخلاقية والعدل والمساواة والتعاون مع الآخرين.

يبدو ان المسرحية من خلال عنوانها (الدرس الاول) توحي الى دلالات تربوية وتعليمية ، فالمسرحية على الرغم من صغرها وقلة مشاهدها الا انها هادفة لبناء شخصية الطفل بالدرجة الاولى من خبرات وقيم والوان التفكير ، فالطفل منذ نعومة اظفاره يتطبع خلال طفولته انماط السلوك المختلفة السائدة في المجتمع والمحيط الذي يعيش فيه . ان معالجة المؤلف لفكرة المسرحية كانت صحيحة وقويمة ،لأن اليوم الاول من الحياة العملية – مرحلة مهمة – من حياة الطفل فهي بمثابة نقلة نوعية تنقله من عالم برئ وشفاف (عالم البيت) ملئ بالعذوبة والأبتسام الى عالم المسؤلية والتفكير المستمر . كما استعان المؤلف لمسرحيته بوسائل تشد من انتباه الطفل وتجعله في سؤال دائم ومن هذه الوسائل الاشارات المرورية والأشياء المحيطة به في المدرسة والصف .

وحين نتصفح مسرحية (الوصية)[٧]

فكرة المسرحية :-

مجموعة من الأولاد في الحي يخرجون ليطلبوا لعبة يلعبونها معاً . ولم يهتدوا إليها ، تخرج (سعاد) وتلبس عباءة متخذة دور الام وتطلب منهم مجموعة من العصي . من هنا تبدأ فكرة المسرحية – وهي القوه في وحدة الجماعة ، والضعف في فرقتها – تبدأ بالتوسع والنمو .

ملخص المسرحية :-

المشهد الاول : مجموعة من أطفال الحي يخرجون الى اللعب ، ينادي (سعيد) : هيا نذهب ، هيا نلعب (المجموعة) : ماذا نلعب ، ولم اللعب ؟ تخرج (سعاد) من المجموعة تمثل دور الأم (سعيد) : هي ذي ماما ، وسأسألها اين نلعب ؟ (سعاد) : ماما ولم اللعب ، (سعيد) كي تسعدنا وتسلينا .

المشهد الثاني: تطلب المجموعة من امهم الوصية ، ماما ماما لو توصينا (الأم) : وصية هدية

(المجموعة) : ماما ماما لتعلمنا ، وتسلينا (المجموعة) :الدنيا كبيرة وبها الديرة ، نحمي الديرة من الشيطان .

المشهد الثالث : (الأم) : تطلب عصي من الأولاد (المجموعة) يجلبون العصي (الأم) : تفرقها عليهم وتطلب كسرها (المجموعة) تكسر العصي بسهولة (الأم) تحزم باقي العصي وتطلب منهم كسرها (المجموعة) لا تستطيع على ذلك

(الأم) : مثل العصي يا اولاد لو اتحدتم يصعب كسركم هذه وصيتي .

المشهد الرابع : (المجموعة) أهزوجة يا ماما تضوي الديرة (سعاد) من ضواها (المجموعة) شميستنا ، يا ماما حلوة الديرة (سعاد) يا ماما من حلاها (المجموعة) نحن الأطفال

للمسرحية دلالات اساسية تربوية واخلاقية تظهر لنا من خلال النص منها:-

١ــ هناك قيمة مهمة تؤكد عليها المسرحية (القوة في الجماعة والضعف في التفرقة) وهذا المعنى قد صرح به القرآن الكريم ((واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا واذكوا نعمت الله عليكم...))[٨]

٢ــ مساعدة الآخرين من الضعفاء لتحقيق المساواة في المجتمع .

٣ــ تهدف المسرحية الى دروس عديدة منها حب الوطن وبنائه والولاء للأمة والأخلاص لها .

من خلال استعراض مشاهد المسرحية ، نرى ان المؤلف قد وفق في توظيف فكرته التي تحمل في طياتها القيم الأخلاقية والتربوية فقد وردت بأسلوب سلس ومعاني واضحة خالية من الأفتعال والمباشرة تتناسب كل التناسب مع الأطفال الذين تتراوح اعمارهم ما بين السنة السادسة والسنة الثامنة ، لقد استطاع المؤلف ان يبني عبر حوار ممتاز بيان فكرته التي تنص على ان القوة والعظمة لا

[٧] جريدة الثورة ، العدد ٨٨٤٤ ، ٢تشرين الأول ، ١٩٩٥.

[٨] آل عمران : ١٠٢.

تأتي من التفرقة والوهن بين الأفراد والجماعات بل من وحدة الجماعة وتعاونهم والدعوة الى الأنتماء في الدفاع عن الوطن . ويرى الباحث ان مؤلف المسرحية في الوقت الذي يتناول فيه موضوعات ومضامين انسانية بوصفها محوراً أساسياً لمسرحيته – للكبار والصغار – فهو لا يتوانى في الأشارة الى بعض الأفكار والمضامين ذات الطابع الوطني او القومي التي تندمج مع موضوعاته الإنسانية بحيث لاتطغى عليها وتلغي ملامحها ، لأن ((الكاتب الواقعي في المسرح لاينقل الحياة الواقعية نقلاً حرفياً او نقلاً فوتوغرافياً كما يفعل الكاتب الطبيعي بل هو يلخصها ويعطي جوهرها ، وهو يهذبها ويتناولها تناولاً فنياً كفيلاً بأن يؤدي رسالته المسرحية))[٩] . ان فكرة وحدة العرب كانت هاجس الكاتب وشغله الشاغل لطالما احب ابناء وطنه وامته حتى انه اخذ ينادي بصوت عالي يا ابناء عمومتي قوتكم في وحدتكم وضعفكم في فرقتكم ، وكأنه يحاكي الشاعر اكثم بن صيفي

تأبى العصي اذا اجتمعن تكسرا

واذا افترقن تكسرت آحادا [١٠]

اما مسرحيته (معاً معاً)[١١] فهي لا تبتعد عن مسرحية (الدرس الأول) من حيث الفكرة والمضمون في قيمها التربوية والتعليمية .

فكرة المسرحية : التفاف مجموعة من الأولاد حول أمهم ، لتعلمهم كل مساء حكاية لهم بها عبر وعضات ، وفي احدى الأمسيات تطلب منهم حكاية يحكونها لها فيتنافسون حول ذلك ، فترفض ذلك وتطلب منهم ان يحكونها معا معا ان الفكرة الذهنية واضحة المعالم في هذه المسرحية مما دعى الشخصيات فيها الى حب الأستطلاع والرغبة في المعرفة والوصول الى الحقيقة .

ملخص المسرحية :

المشهد الأول : تقص (الأم) لأولادها كل ليلة حكاية شعبية ذات معنى ينمي المواهب الفردية .

المشهد الثاني : بعد عدة سنوات يجلس الأولاد (فتية) حول امهم ليسمعوا حكاية ، ينظرون اليها لايجدون اثراً للحكاية ، يتهامسون بينهم (الاول) ما هذا الصمت يا ماما ويسأل (الثاني) (والثالث) ثم (الرابع) . (الأم) جاء دوركم ، احكوا لي حكاية يتسابق الأولاد فيما بينهم ، تقاطعهم ضاعت حكاياتي ، لم اقل تفاخروا ، تخاصموا اريد ان اسمع حكاية منكم معاً

(الاول) معاً (الثاني) كيف تفهمين (الثالث) كلامنا غير مفهوم (الرابع) تتداخل الكلمات عليك (الام) معاً وتمشون معاً . ليس هذا فقط بل تحرثون ، تزرعون ، تسقون ، تأكلون ، تشربون معاً معاً هذه حكايتي لكم .

المشهد الثالث : الأولاد يقودون عربة تنطلق الى الحقل وهي محملة بالخضار والفواكه يتفاجئون بوجود صخرة كبيرة في طريقهم ، يحاولون التخلص منها وازاحتها عن الطريق لا يستطيعون يتذكرون حكاية امهم (معا معا) ، يلتفون حول الصخرة ويقفون صفاً واحداً يرفعون الصخرة بأتجاه واحد الى الوادي .

المشهد الرابع : في الليلة نفسها يجلس الأولاد حول أمهم ويحكون حكاية معاً معاً المسرحية تضم دلالات تربوية وتعليمية ١ــ تؤكد على التعاون ووحدة الجهود من اجل انجاز العمل والنجاح فيه .

٢ــ تؤكد على العمل الدؤوب واهميته في حياة الناس.

٣ــ الأهتمام بتنمية الشجاعة والجرأة في نفس الطفل .

استطاعت المسرحية ان تقدم افكاراً جيدة وتسلسلاً منطقياً لأحداثها على الرغم من قلتها ، فهي مقدمة للأولاد الذين تتراوح اعمارهم ما بين السنة العاشرة والخامسة عشرة وهذه المرحلة تتطلب من المؤلف المسرحي ان يعي ما يكتب وخاصة المسرح التعليمي فالكتابة تحتاج الى فهم المتلقين ، وعدم الاستخفاف بذكائهم او التحليق فوق مستواهم العقلي والمعرفي عن طريق استخدام اساليب يصعب عليهم ادراكها لأن الهدف من هذه المسرحيات هو زرع المثل الأخلاقية في نفوسهم الى جانب التربية الجمالية والفنية ، فقد تمكن المؤلف بأدواته الخاصة ان يترجم فكرته بأسلوب واضح وبسيط آخذاً بعين الأعتبار ملائمة مراحل عمر الأطفال التي يقدم لها النص وما

---

[٩] اشهر المذاهب المسرحية ، دريني خشبة ، القاهرة ، المطبعة النموذجية ، ١٩٦١ : ص ١٦٤.

[١٠] تاريخ الادب العربي ، حنا الفاخوري ، المطبعة البولسية ، بيروت ، ٢٥٠.

[١١] مجلة الف باء ، العدد ١٥٤٧ ، ٢٠ مايس ١٩٩٨.

تمتاز تلك المرحلة من مستوى ثقافي واجتماعي ونفسي . فالمسرحية تتطلب من المؤلف جهداً استثنائياً وخيالاً كبيراً لكي يقوم بتوسيع معارف الطفل الثقافية لأنه اصبح في الحاضر لا يقتنع بالأمور البسيطة الساذجة .

بناء الحدث

حينما شرع المؤلف في تأليف مسرحيته (العصفور والقرنفلة) وضع في مخيلته ، انها ذات حدث متنامي يمتاز بتغيرات كثيرة يطول سردها ، ولعل أهمها : -

١ــ العصفورة من سجنها الى مطلق الحريه .

٢ــ العصفور من محاولات الى نجاح .

٣ــ العصفور والعصفورة من تحقيق المهمه الى زرع ، كيفية الزرع .

٤ــ مساعدة العصافير .

٥ــ اندهاش العصافير .

لذا لجأ المؤلف في بنائه للحدث على نسق التتابع وهو احد انساق بناء الحدث الذي يقوم على أساس رواية الحدث جزءاً بعد آخر كما استعان المؤلف بأحد مميزاته وهو تقسيم الأحداث الى اقسام حسب نوع الحدث وما يطرأ عليه من تطور ، لذلك اخذ المؤلف بتقسيم المسرحية الى خمسة اقسام (مشاهد) يحمل كل قسم منها عنوان خاص به .وعندما نطالع استهلال المسرحية الذي من خلاله يحدد زمان الحدث ومكانه فأنه يبدأ بالصورة الآتية :-

((منذ فترة ليست بالقصيرة والغراب يسجن العصفورة في قفصه طمعاً في بيضها وحباً في امتلاكها ، وعزلها عن الوجود وعن من تحب وتتودد ، الا ان العصفور يحاول جاهداً فك قيد اسر عصفورته من قفص الغراب، فهو يتحين الفرص لذلك مستغلاً صوته وتغريده ومؤازرة العصافير وتضامنهم معه))[١٢]. يحدد هذا الأستهلال نوع الحدث وهو منح الحرية للعصفورة ، والنيل من الغراب ، كما يحدد الحدث مكانه وهو (قفص الغراب) وزمان الحدث وهو (الصباح) بقرينة (تغريد وسقسقة العصافير) .فالمؤلف من خلال اعتماده لهذا البناء اخذت مسرحيته بتنامي الحدث والصور الى الذروة ، وهو اطلاق سراح العصفورة من قيد الغراب ، وما ان ينتهي الحدث هذا حتى يبدأ الحدث الآخر أي القسم الثاني من المسرحية (طلب القرنفلة من العصفور) وهكذا نجد المؤلف يشد من انتباه الطفل ((لأن حكايات الحيوان تشرح وتحكي وتسلي وتعلم مازجة كل هذه الأغراض مزجاً بديعاً))[١٣] . فالمؤلف نجده في هذه المسرحية قد وفق تمام التوفيق لما جاء به في مسرحيته من حيوانات هي قريبة من محيط الطفل وتعيش معه ، حتى اننا نلمس في بعض الأحيان انه يتقمص شخصها ويمثل دورها لأنه يجد فيها بعض الألفة والعشرة ، وهو بذلك قد وفق في كشف اسرار وطبيعة هذه الحيوانات وما تضمره من خير وشر وحين نتصفح مسرحية (الغيلم والضفدع وتفاحة الحياة) فأننا نجد المؤلف لم يبتعد في مسرحيته هذه في بناء الحدث عن المسرحية السابقة ، اذ لجأ في بناء حدثها الى نسق التتابع كما أشرنا قبل قليل ومن ثم اخذ بتقسيم المسرحية الى سبعة عشر قسماً (مشهدا) لكي يتمكن من تأخير احداث المسرحية امام الصغار والسيطرة على فهمها لهم ان نمو الحدث الرئيس وتشعبه يرجع اساساً الى الصراع الذي يكمن في جوهر المسرحية فالصراع كان خارجياً متصاعداً يقع بين شخصيتين (الغيلم) و (الضفدع) اللذين يمثلان بدورهما قوتين متنافرتين . والمؤلف عندما اخذ بتقسيم المسرحية كان في خلده ان يحمل الحدث ويضعه بأطار خاص به هذا لا يعني انه يقتطع جزءاً منه ويجعله قسماً مستقلاً بذاته ، بل اخذ يبلور كل قسم ويصيره حلقة لها مقوماتها الفنية تكمل مع الحلقات الاخرى العمل المسرحي بناءاً ووظيفة فعندما نطالع المسرحية نجد الاستهلال يصور لنا بالشكل الآتي :-

مجموعة من الضفادع المغرورة ، تفرض سيطرتها على النهر والساحل والمستنقع . فهي تنتقص من جميع الحيوانات ومن بينهم الغيلم المسكين فيدعونه للتسابق مع زعيمهم المتكبر . يحدد هذا الاستهلال نوع الحدث

---

[١٢] مجلة مسرحنا ، نقابة الفنانين ، العدد ١٢ ، مايس ، ١٩٧٨ : ٢١.

[١٣] الحكاية الخرافية ، فريد رش فون دير لاين ، ترجمة : نبيلة ابراهيم ، القاهرة ، ١٩٦٥ : ٨.

وهو (حصول الفائز على تفاحة الحياة) كما يحدد مكان الحدث وهو(الساحل والمستنقع) ويحدد كذلك زمانه وهو (الصباح) .

يبدو من هذا الاستهلال في المسرحية إذ قام بتشعب الحدث وتفعيله والذي ادى بدوره الى نموه وتصاعده حتى زاد من حدته بشكل تدريجي حتى يصل الى الذروة . لأن الحدث يتمحور وفق التنافس القائم بين قوتين احداهما تمثل الخير (الغيلم) والأخرى تمثل الشر (الضفدع) .

فالكاتب استخدم اسلوب التدرج المنتظم في تصاعد الصراع الى ذروته

((الضفدع : بدهشة اين التفاحة يا شجرة التفاح ؟

الشجرة : تفاحة الحياة لاتنتظر الكسلانين.

الضفدع : ماذا تقصدين .

الشجرة : وصل الغيلم قبلك .

الضفدع : لا أصدق .

الشجرة : دائماً لا تصدق))[١٤].

فالكاتب حينما تبنى مسألة الصراع في هذه المسرحية فأنه كان واعياً بأعتبار ان مسرح الطفل يجب فيه حسم القضية ، لا ان تبقى فيه الأمور معلقة ، لذلك يحسم الكاتب الصراع بطريقة ما الى قوة الخير التي تتمثل بـ (الغيلم) . فالكاتب المسرحي في مسرح الطفل حينما يبني فكرته لابد ان يضع في تصوره انتصار الخير على الشر وفق مقاييس اخلاقية .

اما في المسرحية الثالثة:

فيبني المؤلف مسرحيته (الدرس الاول) على نسق التتابع ، لكنه لايعتمد في بنائها على خاصية الاستهلال كما مر بنا في المسرحية الاولى ، بل تجاوز ذلك الى خاصية اخرى الا وهي خضوع بناء الحدث لمنطق السببية . ان حيرة الطفل (حسان) في عبور الشارع ومواجهة الوجوه الثلاثة له في الشارع يكشف عن رغبته الملحة في الوصول الى المدرسة ، ثم ان القلق الذي يحيط به وهو في المدرسة ، فضلاً عن التساؤلات التي تعتريه تذهب سدى اثناء لقائه بمعلمه الاول والكشف له عن حقيقة الموجودات التي تحيط به . فالتصرفات التي صدرت من (حسان) جميعها ترتبط بأسباب ساعدت على نمو الحدث العام للمسرحية . وعندما نطالع مسرحية (الوصية) نرى المؤلف قد اعتمد ايضاً في بناء الحدث على نسق التتابع . فالاستهلال جاء وكما بينه المشهد الأول بالصورة الآتية:-

((مجموعة من الأولاد يريدون اللعب ، ولا يعرفوا ماذا يلعبون ، فيبدأون بالتساؤل ، اين نذهب؟ ماذا نلعب؟) يحدد هذا الأستهلال نوع الحدث وهو : طلب لعبة معينة في البستان ، يتسلى بها الأطفال ، كما حدد مكان اللعبة (البستان) وزمانه (الصباح))[١٥].

وقد ساعدت هذه العناصر على تطور الحدث وهو : (ايجاد لعبة للأطفال لكي يتسلون بها ويقضون وقت فراغهم) ، ثم يأخذ الحدث بالتشعب اذ تخرج احدى البنات من المجموعة (الام) تطلب منهم جمع العصي لتكون لعبة لهم ، فيبدأ الحدث بالتتابع ذلك من خلال ما تطلبه (الأم) من الأولاد من افعال لهذه (العصي) ، فالعصي تعد أداة تكشف جوهر الحدث الذي من خلاله يغني المسرحية بالنصيحة والحكمة . ومن خلال القراءة الفاحصة لمسرحية (معاً معاً) وجدنا ان المؤلف قد اعتمد في بناء الحدث على النسق التتابع . وهو من الأنساق البنائية المعتمدة في كتابة الرواية والقصة.[١٦]

وقد سلك المؤلف احدى خصائصه . والذي بدوره يرصد الحدث في المسرحية ، كما نبين مدى امكانية المؤلف في توظيف هذا البناء في مسرحيته وذكر الأسباب الداعية لأستخدامه . يبدأ الأستهلال في المسرحية بالصورة الآتية

- تسجر الأم الموقد
- تعد شاي الليل
- الأطفال يلوذون بها
- تحضنهم بأمومة
- وتبدأ حكايتها

كان ياما كان .....

---

[١٤] مجلة الثقافة ، العدد ٥ ، مايس ، ١٩٨٣.

[١٥] جريدة الثورة ، العدد ٨٨٤٤ ، ٢تشرين الاول ، ١٩٩٥.

[١٦] ينظر ، بناء القصة القصيرة والرواية ، ف ، شكلوفسكي ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس : ١٢٢ ــ ١٢٥.

تقص عليهم كعادتها ، كل ليلة حكاية شعبية جميلة ، ذات معنى مفيد وطريف ، يحدد هذا الأستهلال نوع الحدث وهو : (هناك امر ما سوف يحدث بين الأم واولادها الأربعة) كما حدد الأستهلال مكان الحدث وهو (البيت الريفي) وحدد كذلك زمانه وهو (الليل) ، اما السبب الذي سيكون وراء تطور الحدث وهو (الحب والنصيحة والعظة) ومن ثم يبدأ الحدث بالتوسع اذ نرى من خلال ملخص المسرحية والمشاهد (الثاني والثالث والرابع) بعد مرور سنوات ، اصبح الأولاد فتية يعتمد عليهم . في يوم ما من حياتهم تعرضوا لحادث طارئ حينها ضاقت عندهم جميع السبل لتجاوزه الا ان احد الفتية الأربعة قد استطاع اعادة ذاكرته الى الوراء الى حكايات امهم فأخذ يسرد احداث احدى الحكايات محاولة منه تذكير الآخرين ، لأنها كانت السبيل الوحيد لتجاوز محنتهم .فالأستهلال في المسرحية قد ادى وظيفته بصورة صحيحة ، اذ اخذ بتوطئة الحدث ومن ثم حدد زمانه ومكانه فخلق تشعباً في الحدث وزاد من تفعيله فأسهم الحدث بدوره في نموه وتصاعده حتى زاد من حدته والوصول الى ذروته. ان المؤلف كان واعياً في استخدامه لهذا النوع في بناء الحدث ، وذلك لأنه كان اساساً متوجهاً في كتابته (المسرحية) للأطفال الذين تتراوح اعمارهم ما بين السادسة والثانية عشر ، وهذا العمر لا يناسبه سوى هذا النوع من بناء الحدث ، لأنه يقوم على تتابع الحدث ونموه ، فيزيد بدوره من أثارة مشاعر الأطفال ويساعد على تحفيز خيالهم ويجعلهم اكثر مشاركة وتفاعلاً في مشاهدة المسرحية .

الحوار

يعد الحوار من العناصر الرئيسة في العمل المسرحي ، بل يعد اهمها. لما يمتاز به من خصائص يتفرد عن غيره من العناصر الاخرى فهو وسيلة لكشف ((افكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية))[١٧] . كما انه يجعل الشخصيات وجهاً لوجه امام المشاهد وفي هذا يتحدث ببرسي لويوك ((في الدراما الحقيقية لا احد يروي المشهد بل انه يظهر وتحل محله المناسبة والحديث وسلوك الأشخاص...))[١٨] . من هنا يظهر ان الحوار لغة السلوك لأنه يحمل صفات الشخصيات (الممثلون) وخصائصها في ثنايا كل كلمة او عبارة يقولها الشخص لذلك فالحوار يوضع في المسرح اساساً ليقال لا يقرأ .

ولهذه الاهمية يلقى الحوار عند المؤلف المسرحي العناية الكبيرة ، لأنه اداته ووسيلته في توضيح فكرة مسرحيته والكشف عن احداثها وشخصياتها . كما يتطلب منه التركيز وحسن الأختيار في الألفاظ والجمل لصياغة حواره فهو لايقدم سوى العبارات الضرورية التي تقرب الشخصيات من معادلها الموضوعي اويحيلها اليه سواء كانت واقعية او متخيلة (مفترضة). وتولد قوة الصراع وتنفذ الى اعماق المتلقين لتوفر عندهم المتعة والفائدة معاً لأن ((الحوار الجيد هو ذلك الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة يجعله يثير الاهتمام ويستفز المشاعر بأستمرار))[١٩] على حد قول بسفيلد . من هنا تتوضح لنا اهمية الحوار المسرحي سواء كان للصغار ام للكبار ، اذ من خلاله يتعرف المتفرج ويتوصل الى فكرة المسرحية والعيش في احداثها ، ويخرج منها بغايات واهداف. والحوار في مسرحيات الأطفال لابد ان يتخذ اتجاهاً غير ما يتخذه في مسرحيات الكبار ، لأنه في الأساس موجه الى فئة من الناس لها عالمها الخاص التي تتفرد به دون الآخرين . لهذا فأن وظائف الحوار[٢٠] تتمثل بالتعبير عن الأفكار ، وتحديد الشخصيات وتطوير الأحداث .بصورة عامة وفي مسرح الطفل خاصة حيث يجب على المؤلف ان يراعي البساطة والوضوح في حواره وان يكون مفهوماً وان يضع في اعتباره ان الحكم اللغوي له اهمية قصوى و بالغة الأثر للمرحلة العمرية التي تكتب المسرحية لها . مع الأهتمام الكبير في ايصال المفردات بالشكل الصحيح الى افئدة الأطفال . وحين نتصفح مسرحيات جبار العطية نجد ان الحوار فيها يلعب دوراً

---

[١٧] فن المسرحية ، فرد ب ميليت وجير الدايدس نيتلي ، ترجمة : صدقي خطاب ، مراجعة : د. محمود السمرة ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٦٦ : ٤٨١.

[١٨] صنعة الرواية ، ببرسي لوبوك ، ترجمة : د. عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ : ٢١٤.

[١٩] الحوار في القصة المسرحية والاذاعة والتلفزيون ، د. طه عبد الفتاح ، مكتبة الشباب ، المنيرة الزيني للطباعة ، ١٩٧٥ : ٢١٨.

[٢٠] ينظر ، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون ، ١٣ــ ١٥.

بالغ الأثر في رسم الشخصيات ونمو الحدث الرئيس في المسرحية .

ففي مسرحية (العصفور والقرنفلة) يلعب الحوار دوراً كبيراً في تطوير الأحداث ورسم المواقف واتجاهاتها فالحوار الآتي بين العصفور والفلاح يكشف ذلك جلياً :

((العصفور : صديقي الفلاح .... وعدت عصفورتي بالقرنفلة ، فتشت طويلاً فلم اجد .

الفلاح : (بأبتسامة) انظر هذا القرنفل امامك .... اقطف واحدة واذهب بها لعصفورتك .

العصفور: انا لا اطلب القرنفلة جاهزة ياصديقي ، اريد ان اتعب كي استحقها ، علمني كيف ازرع القرنفلة .

الفلاح : حسناً .. ها انت تجتاز الاختبار الاول .

العصفور : أرشدني ياصديقي ، وعدت عصفورتي بأن لا اعود الا بالقرنفلة .

الفلاح : اصبور انت ياعصفور ؟ مواظب ؟

العصفور : نعم

الفلاح : نشط ومجد !

العصفور : نعم.

الفلاح : حسنا فهذا الأختبار الثاني ، اني اعلم ياصديقي بنشاطك وجدك وحبك لعصفورتك وللعصافير جميعاً ، اقول لك ازرع القرنفلة بنفسك ، احرث ابذر و اسق سقيك ، لا يتم بالماء وحده بل بالماء والعرق ، وعليك ان تعشب بأستمرار))[٢١]

كما يسهم الحوار بكشف الطباع الحقيقية للغراب .

((الغراب : (يدخل يحمل أنائين واحد فيه طعام ، والثاني ماء .... يستمع الى صوت الغناء بذهول).

هذا هو صوت العصفور ... من اين يجئ الصوت ؟ اين انت ياعصفور كي انفش ريشك وامزقك بمنقاري (يفتش...) آه ... لقد اتعبني هذا المشاكس كثيراً (ينتبه للعصفورة) انت يا ناكرة الجميل ... اتعهدك بالرعاية .... اطعمك واسقيك و ها انت تغنين له))[٢٢]

لقد اجاد المؤلف في استخدام حواره في هذه المسرحية اذ تتميز هذه المسرحية بأن الجزء الأكبر من حدثها بني بواسطة الحوار بين الشخصيات ، حتى امتاز بالحيوية والقدرة بما يدور في نفسية الشخصيات .كما مر في المقطع السابق . هذا الى جانب ان الكاتب قد اعتمد الأنسنية في بعض مسرحياته أي انه يشخص الحيوان ويسبغ الصفات الأنسانية عليه . وهذا ما يميز الكاتب عن غيره ، بأعتبار ان حكايات الحيوان عنده تمثل اسلوباً جميلاً ليس بمقدور احد الخوض فيه ما لم يكن على علم ودراية لهذا النوع من المسرح . ان استخدام الحوار في مسرحية الطفل له مقوماته الخاصة بأعتباره وسيلة تكشف عن رؤية الشخصية وبسط افكارها .

والحوار الآتي الذي يدور بين (الشجرة) و(الغيلم) في مسرحية (الغيلم والضفدع وتفاحة الحياة) يكشف عن الموقف الفكري لكل منهما :-

((الغيلم : امام شجرة التفاح – اني اصل اشهدي يا شجرة التفاح ، واني اصل قبل الضفدع .

الشجرة : تستحق تفاحة الحياة بجدارة ، تفضل

الغيلم : يأخذها . شكراً

الشجرة : غيلم شاطر ومجتهد . كل التفاحة بالعافية . هيا ماذا تنتظر.

الغيلم : اخواني واصدقائي

الشجرة : اخوانك واصدقائك ؟

الغيلم : اجل الغيالم والسلاحف والأسماك والضفادع الطيبة وباقي حيوانات النهر والساحل .

الشجرة : التفاحة تفاحتك .

الغيلم : نأكلها سوية... وعدتهم بها وانا لا أخلف وعداً

الشجرة : غيلم طيب وكريم ....اذهب رافقتك السلامة.))[٢٣]

كما يسهم الحوار احيانا بمقدمات سريعة ، لظهور شخصية جديدة ، كما في الحوار الآتي :-

((الضفدع : يقطع اغنيته .

من ذا الذي يشوش علي أغنيتي ؟ ويعكر هذا الصفو الحلو من يدب على ارضي ؟ آه هذا هو انت ، دائماً انت تدب ، تزحف آه ما اثقلك على قلبي ونفسي ، يزجره هي انت الغيلم : يقف يلتفت بأتجاه الصوت ، من ينادي ؟

---

[٢١] مجلة مسرحنا ، العدد ١٢ ، مايس ، ١٩٧٨ : ٢٢.

[٢٢] نفسه : ٢٢.

[٢٣] نفسه : ٢٢.

الضفدع : انا انتبه الى صوتي))[٢٤]

لقد استخدم المؤلف في مسرحيته نوعين من الحوار ، الحوار الخارجي المباشر وهو العنصر المسيطر في المسرحية ، والذي من خلاله اخذت الشخصيات التعبير عن نفسها وعن افكارها مثل الحوار الذي دار بين الضفدع الثالث وبقية الضفادع :-

((الضفدع الثاني : يا ألهي ماذا اسمع .

الضفدع الثالث : صدقني يا أخي ، صدقوني سواعدنا اضعف بكثير .

الضفدع الاول : نهاجم اطرافه فنقعدة عن الحركة .

الضفدع الثالث : يسحب اطرافه تحت قحفه الصلب .

الضفدع الرابع : نهاجم الرأس .

الضفدع الثالث : هو الآخر ينسحب ساعة الخطر تحت الدرع المتين .

الضفدع الثاني : انت تفتت عزيمتنا

الضفدع الأول : مولاي ، ثالثنا يأتي بالباطل

الضفادع : باطل ، باطل ، باطل))[٢٥]

ما الحوار الآخر في المسرحية فهو الحوار داخلي(مناجاة) فهو وان كان قليلاً بالنسبة الى الحوار الخارجي الا انه قد أخذ مأخذاً في حبكة المسرحية و نمو حدثها : هو قول الغيلم في نفسه اثناء السباق :-

((الغيلم : آه انا جوعان ، جوعان وعطشان ، اخشى ان يعطلني البحث عن الماء والطعام ، يكفي ان آكل ما يصادفني في طريقي اشرب قطرات الماء المتيسرة امامي ، آه انا تعبان لكن الصبر جميل ، من صبر ظفر ومن سار على الدرب وصل))[٢٦] .

وحين نتصفح الحوار بشكل دقيق ، نجد ضمير المتكلم (أنا) قد استخدمه الكاتب في غاية الدقة ، بأعتبار ان الحوار احد وظائفه هو كشف الشخصية من الداخل ، فقد اظهر الكاتب من خلال شخصية (الضفدع) بأنه الشخصية المهيمنة في المسرحية ، ولكي يعطي الصورة الحقيقية له فلا بد من استخدام الضمير ليعبر عن حقيقته ونوازعه ازاء الآخرين .

اما في مسرحية (الدرس الأول) فأننا نلاحظ ان الحوار كان خارجيا معبراً عن مضمون المسرحية وفكرتها التعليمية ، وقد وظف الكاتب الحوار توظيفاً مناسباً بشكل يكشف عن حقيقة الشخصية ودورها في المجتمع

فالحوار الاتي جاء شديد الصلة بالحياة والمجتمع:

((المعلم : (يكون قد دخل) اهلاً.. اهلاً يا حسان

حسان : تعرفني

المعلم : نعم

حسان : من انت ؟

المعلم : معلمك الأول

حسان : معلمي الاول

المعلم : ابوك الثاني

حسان : ابي الثاني))[٢٧]

ان مفردات هذا الحوار وعباراته تحمل صورة ذهنية كاملة مستمدة من صميم الواقع والحياة اليومية وهذه بحد ذاتها سمة مميزة لأحسن انواع الحوار في المسرحية اذ يفصح الحوار بالوقت نفسه عن دلالات اجتماعية ـ تربوية ـ واقعية كون المعلم اب ، فعلى حد قول نيكول ان ((احسن انواع الحوار ... مطابقة للأحاديث الحقيقية التي تجري بين الناس في حياتهم العامة))[٢٨] . كما استخدم الكاتب نوعاً من الكلام الصامت الذي ينثال من احد الشخصيات بصورة عفوية يتناسب مع الحدث الآتي ، فكان الحوار حينها معبراً عن تجربة خفية بحتة دون تدخل المؤلف فيه وعدم افتراض ان هناك شخصية اخرى تستمع له وتناجيه ... فالحوار الآتي حوار فردي خفي في النفس متحرر من القيود الخارجية :

((حسان : (متضايقاً) الممنوعات كثيرة

والأوامر لا تنتهي

قف ... لا تعبر

متى اعبر اذن ؟))[٢٩]

---

[٢٤] مجلة الثقافة ، العدد ٥ ، مايس ، ١٩٨٣.

[٢٥] مجلة الثقافة ، العدد ٥ ، مايس ، ١٩٨٣.

[٢٦] نفسه.

[٢٧] جريدة الثورة ، العدد ٨٥٧٨ ، ١٣ تشرين الاول ، ١٩٩٤.

[٢٨] علم المسرحية ، الادريس نيكول ، ترجمة : دريني خشبة ، المطبعة النموذجية ، ١٩٥٨ : ٢٧.

[٢٩] جريدة الثورة ، العدد ٨٥٧٨ ، ١٣ تشرين الاول ، ١٩٩٤.

وكذلك يتكرر هذا الحوار في وضع آخر في المسرحية

((حسان : (وسط الصف ، متأملا ، ثم مع نفسه)

هذه غرفة لا تشبه واحدة من غرف بيتنا ! ليست كغرفة نومي ! ولا كغرفة الصالون او الأستقبال ! . حتى المصورات ، لا تشبه تلك المعلقة على جدران بيتنا))[٣٠]

اما في مسرحية (الوصية) فأن الحوار يوظف لكشف الأهداف التربوية والتعليمية وخاصة ان مسرح الطفل قد اعتمده كوسيلة اساسية لهذا الغرض ، ويبدو ذلك من خلال عنوان المسرحية والحوار الآتي الذي يدور بين الأم و الأولاد يكشف حقيقة المسرحية والأهداف المنوطة لها

((الأم : تريدون مني وصية ، معكم حق. سأوصيكم يا اولادي اجمعوا لي عددا من العصي من هنا او من هناك))

المجموعة : (تنصرف كل واحد في اتجاه)

الأم : تراقبهم بفرح

المجموعة : تقدم العصي

الام : (تأخذها منهم ، توزع بعضها عليهم ، تعطي كل واحد عصا وهي تنادي بأسمه)

((الان يا اولادي . كل واحد منكم بيده عصا عندما اقول لكم ثلاثة ، تكسرونها مفهوم ؟

المجموعة : مفهوم))[٣١] .

ان هذا المقطع لا يعرب عن مجرد ابداء النصائح و اعطاء المواعظ ولكنه يساهم في خلق اجواء المسرحية المناسبة مع قدرة الشخصيات و لا سيما الأم و مواقفها اتجاه الأولاد. وقد يتخذ العطية في تقديم الحوار في المسرحية طريقة اخرى لم نألفها في مسرحياته السابقة ، فهو لا يتخذ الحوار بين شخصيات المسرحية شكله الطبيعي ، أي طريقة الحوار المباشر وانما يتخذ الأغاني القصيرة المعبرة بطريقة يكشف من خلالها مقتضى الحال للموقف او للشخصية وهذه الطريقة بدورها تقرر مصير البنية الدرامية للمسرحية .

((المجموعة : (تحيط بالأم ، تهزج بفرح)

ماما : الرأي سديد

ماما : الدرس مفيد

ماما : وحفظناه

ماما : لن ننساه

ماما : وغداً يأتي

ماما : يوم آخر

ماما : حين نكبر

ماما : الدرس نعيد))[٣٢] .

وفي موضع آخر من المسرحية:-

((المجموعة : يا ماما تضوي الديرة

تضوي الديرة

تضوي الديرة

سعاد : يا ماما من ضواها

من ضواها

من ضواها

المجموعة : يا ماما شميستنا

شميستنا

شميستنا

يا ماما حلوة الديرة

حلوة الديرة

حلوة الديرة))[٣٣]

ان هذه الأغاني البسيطة المعبرة التي جاءت على لسان مجموعة الأولاد اقتصرت على جمل قصيرة وكلمات مفردة ومكررة ، فالتكرار يساعد على ترسيخ المعلومة في ذهن المتلقي ــ الطفل ــ. الا انها أسهمت في التعبير عن مضمون و فحوى المسرحية . وبذلك فالمؤلف قد وفق تمام التوفيق في تقديم حوار فني ناجح بالتفاتته هذه اما في مسرحية (معاً معاً ") نلحظ الحوار الخارجي جاء مطابقاً لمقتضى الحال وبالخصوص مطابقته للموقف فكان ملائماً ومعبراً لأن البنية الدرامية للمسرحية جاءت على ضوء هذا الحدث

فكان حواراً فنياً ناجحاً :

يتهامس الأولاد.

---

[٣٠] نفسه.

[٣١] جريدة الثورة ، العدد ٨٨٤٤ ، ٢٠ تشرين الاول ١٩٩٥.

[٣٢] جريدة الثورة ، العدد ٨٥٧٨ ، ١٣ تشرين الاول ، ١٩٩٤.

[٣٣] جريدة الثورة ، العدد ٨٥٧٨ ، ١٣ تشرين الاول ، ١٩٩٤.

((الأول : ما بال امنا الليلة ؟
الثاني : لم تبدأ حكايتها ؟
الثالث : ربما نفد ما عندها
الرابع : لتكرر واحدة علينا
تشجعوا قائلين
الأول : ما هذا الصمت يا ماما
الثاني : طال انتظارنا
الثالث : الليل بنا يمضي
الرابع : نعسنا ولم نسمع منك صوتاً))[٣٤] .

كما نلمس ميزة اخرى تضاف الى مميزات الحوار في مسرحيات جبار العطية فالحوار عنده يمتاز بقصر العبارة وانه يقتصد في استعمال الكلام فهو لا يميل الى كثرته وطولة لئلا يخرج عن المحتوى العام للمسرحية ويكون فيه ناقلاً فوتوغرافياً للواقع المعاش فالحوار العظيم ((لا يقف ساكناً ولا راكداً لكي يحلل ويعلل بل هو الحوار الذي يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة))[٣٥] فضلاً عن هذا ان الكاتب كان يرمي من وراء حواره القصير هو ابعاد السأم والملل عن مشاهديه الصغار فضلا عن ذلك ان حس الطفل وقابلية العقلية مؤهلتان لتقبل هذا التركيز فالحوار الآتي يتسم بالإفصاح والموضوعية على الرغم من الإيجاز .

((الأم : وتمشون معاً
الاول : نمشي معاً
الثاني : يزدحم بنا الطريق
الثالث : يضيق بنا المكان
الرابع : لا تتسع لنا الأبواب
الأم : جربوا وانتم ترون ، ليست هذه فقط بل تحرثون ، تزرعون تسقون ، تحصدون ، تأكلون ، تشربون معاً معاً .هذه آخر حكاياتي لكم)).

الشخصية

لا تقل اهمية الشخصية في بناء المسرحية عن بقية العناصر الفنية الأخرى لما تمتاز به من صفات ومميزات بأعتبارها المادة الأساسية التي لا مفر منها في العمل معها[٣٧]، فجميع الافعال والسلوك والاقوال التي تصدر عنها تسهم بشكل فاعل في بناء الحدث وتطوره كما تسهم بأقناع المشاهدين من خلال تصرفها وسلوكها ، فالشخصية عادة تظهر في الوهلة الأولى بمهمة غير واضحة المعالم ، الا انها سرعان ما تتوضح شيئاً فشيئاً بمرور الزمن من خلال ردود افعالها مع الحوادث فتكون حينها عنصراً اساسياً لها كيانها المستقل . و لأهمية الشخصية الكبيرة في المسرح ، كان على المؤلف مسرح الطفل عندما يرسم شخصياته يصنع صفات كل شخصية ، وان يكون دقيقاً واضحاً في اختياره لها حتى يتمكن الطفل بسهولة التعرف على الشخصيات الخيرة والشريرة . وحين نتتبع شخصية جبار صبري العطية في مسرح الطفل فأننا نرى ان ذاتية البطل في مسرحية (العصفور و القرنفلة") هي التي تعبر عن نفسها ، والتي نرى فيها الاحداث من بدايتها الى نهايتها من خلال عيني ووعي شخصية واحدة (العصفور).

((العصفور : ماذا تطلبين يا عزيزتي بعد الخلاص من القفص.
العصفورة : اطلب ... اطلب ... القرنفلة
العصفور : (بأبتسامة) حسناً ، القرنفلة
العصفورة : اين نجد هذه القرنفلة ؟ ما كل من يملك حديقة يزرع القرنفل .
العصفور : ابحث عنها ، سأجدها حتماً ، لن اعود يا عزيزتي الا بالقرنفلة.
العصفورة : احذر شباك ومصائد الغربان ، لا تنس تهديده، لا تنس وعيده
العصفور : (وهو يحلق) لن انساه ابداً [٣٨] .

ان طغيان الشخصية في المسرحية وإدارتها لجميع الأحداث ، لا تسمح بالظهور لأي وجهة نظر من وجهات

---

[٣٤] نفسه.

[٣٥] فن الكتاب للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما ، روجرم بسفيلد ، ترجمة : دريني خشبة ، دار القومية العربية للطباعة ، ١٩٦٤: ٢١٨.

[٣٧] جريدة الثورة ، العدد ٨٨٤٤ ، ٢٠ تشرين الاول ١٩٩٥.

[٣٨] مجلة مسرحنا ، نقابة الفنانين ، العدد ١٢ ، مايس ، ١٩٧٨.

النظر المختلفة التي تصورها الا في اطار وجهة النظر المهيمنة التي تصورها المسرحية ، على انها وجهة النظر الصائبة الوحيدة في الوقت التي تظهر وجهات النظر الأخرى . كما نجد الكاتب يعود الى الطريقة التقليدية ، اذ يكون البطل هو صاحب العقيدة الصائبة في حين توزع الأفكار التي تعتبر مخطئة على الشخصيات الاخرى ، وقد تنضم الى البطل شخصية او اكثر تمثل الحقيقة ويكون الصوتان صوتاً واحداً يقف في مواجهة اصوات اخرى مضادة له. ففي الحوار الآتي مجموعة من الشخصيات تنضم الى شخصية العصفور وتسانده في مهامه ليكونوا صوتاً واحداً يواجه الشياطين والغربان :-

((العصفور الأول ، انظروا ... انظروا يا عصافير
(مجموعة عصافير تتوقف ... تنظر)
هذا احد اخواننا
العصفور الثاني : يحرث الارض برجليه ومنقاره !
العصفور الثالث : عصفورته تساعده !
العصفور الرابع : انظروا ها هو يضع البذور في التربة ، كأنه فلاح يزرع !
العصفور الخامس : آه ... انهما يتركان المكان ... اين ذهبا ؟ ... انظروا انهما عند الجدول ... يحملان الماء بمناقريهما ... يالروعة العمل.
العصفور الاول : آه ... هذا الذي وعد عصفورته بالقرنفلة.
العصفور الثاني : فلنصنع شيئاً من اجل عصفورتنا العزيزة
العصفور الثالث : علينا ان نساعدهما
العصفور الرابع : علينا ان لا نتأخر
العصفور الخامس : هيا[٣٩] .

ان شخصيات مسرح الطفل عند العطية تقسم الى قسمين منهم الأنساني الذي يختلف في منزلتهم الاجتماعية والثقافية وقدراتهم العقلية وفي السلوك والأخلاق . ومنهم الحيواني والتي تتمثل بـ (الغيلم ، الضفدع ، العصفور ، السلحفاة ، السمكة ، الغراب ...) التي تلتصق بمحيط الطفل والتي من خلالها يجد معها بعض الألفة ((لأن علاقة الطفل الوجدانية بالحيوانات اسهل على الفهم من علاقته بالأنسان ولعل ذلك يرجع الى ان بعض الحيوانات اصغر حجماً من الراشدين))[٤٠] على حد قول الدكتورة هدى برادة ، وهذا النوع من التأليف ليس بجديد علينا فقد ورد في ادبنا العربي علي يد عبدالله بن المقفع الذي ترجم كتاب (كليلة و دمنة) الذي يمثل الصدارة في التأليف . وحين يتناول العطية هذا النوع من القصص في المسرح فأنه يضع في اعتباره الغرض التربوي و الأخلاقي لذلك فهو يلجأ الى تشخيص الحيوانات و اسباغها بالصفات الأنسانية لكي يثير اهتمام الطفل و اشباع رغبته في سماع و تخيل الحيوانات التي تحاكي تصرفات البشر .

ففي مسرحية (الغيلم والضفدع وتفاحة الحياة) نرى الكاتب يعمد الى تقديم الشخصية الرئيسة بطريقة الوصف قبل ان يسرد قصصه من ذلك قوله :

((الضفدع ، ينتصب بأنتفاخ . يغني
اسمع .. اسمع .. اسمع
انا الضفدع ، انا الضفدع
اين ما شئت انق
حين ما شئت انط
الساحل ملكي
الماء والنهر
العشب والمستنقع
انا الضفدع ، انا الضفدع))[٤١]

في حين نرى ان الحقيقة المراد تصويرها الى المشاهد ، لا يقوم بها بطل المسرحية المتمثل بـ (الغيلم) بل شخصية اخرى وهي (الشجرة) تأخذ المهمة على عاتقها ، فتقوم بالشرح والتعليق على الأحداث انطلاقاً من عقيدة المؤلف بالأساس .

فالحوار الآتي الذي تقوم به الشجرة مع الضفدع يكشف الحقيقة للجميع :

---

[٣٩] نفسه.

[٤٠] الاطفال يقرؤون ، د. السيد الغراوي وآخرون ، الهيأة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ج ١٩٧٤ ، ١ : ٢٠٣.

[٤١] مجلة الثقافة : العدد ٥ ، مايس ، ١٩٨٣.

الشجرة : اذن اعيدك الى اغصاني

الضفدع : حاضر ، حاضر يتردد ، ياجماعة منذ مدة والطمع يتوسع في نفسي والغرور يكبر في صدري.

الجميع : ندري

الشجرة : أرأيت هم يدرون قل لهم شيئا آخر

الضفدع : مرة اجبرت الغيلم على التسابق معي .

الجميع : نعرف

الشجرة : هم يعرفون الحكاية قل لهم شيئاً آخراً .

الضفدع : يا جماعة تفاحة الحياة للغيلم الشاطر.

الجميع : ماذا!

الضفدع : احتلت عليه وسرقتها – سامحني يا عزيزي .

الجميع : خدعت نفسك ؟، وخدعتنا معك

الضفدع : أكلت معظم التفاحة لأتمتع بالحياة وحدي لكنها تحولت في بطني الى نار.

الشجرة : لا تظلم التفاحة ... التفاحة تعطي الحياة وتمنح السعادة لمن يجد و يجتهد . لكن الذي يسرق ويكذب يمرض مثلك))[٤٢]

ان الكاتب قد وفق في رسم شخصياته في هذه المسرحية ، وكان ذكياً في رسمه للشخصيات الحيوانية ، حيث جعلها بمثابة شخصيات انسانية تتعرض الى حالات من الضعف والتردد ، تخطئ وتصيب ، و تصمم على تجاوز الصعاب التي تعترض طريقها بشجاعة .

في حين تسهم الشخصية الثانوية أسهاما كبيراً في سير الأحداث في مسرحية (الدرس الأول) والشخصيات فيها ليست انسانية او حيوانية ، بل جمادات من الأشياء كأضوية المرور ، والسبورة ، والرحلة ، والقلم والدفتر ... الخ ") حتى انها تستخدم الحوار الخارجي الموضوعي ، كما يسهم ضمير المخاطب في ابراز شخصية (حسان) الا وهي تعريفه قيمة الأشياء المحيطة به . ففي الحوار الآتي يظهر دور الشخصيات الثانوية (اشارات المرور) في ابراز الشخصية الرئيسة و ابراز الحدث معاً :

((**الأحمر** : تريث قليلاً لا تعبر

حسان : يندفع للعبور

الأحمر : يصرخ بحدة .

قف

مكانك على الرصيف

قلت لك لا تعبر

ممنوع ، خطر))[٤٣]

وحين نتصفح مشاهد مسرحية (الوصية) نجد ان المشهد الثاني قد اكتظ بتساؤلات الأم وتعجباتها :

((**الأم** : لو اوصيكم ؟

المجموعة : ماما ماما منك هدية.

الأم : وصية هدية !

المجموعة : ماما ماما وتسلينا

الأم : لتعلمكم وتسليكم !

المجموعة : الدرب طويل ؟

الأم : الدرب طويل وظلام الليل !

المجموعة : ماما الدنيا كبيرة

الأم : الدنيا كبيرة وبها الديرة !

المجموعة : ماما ماما نبني الديرة

الأم : تبنون الديرة ويعلو البنيان))[٤٤] .

ان هذه الأستفهامات الكثيرة ، قد طمست معالم الشخصية الفنية (الأم) مما اضاعت مميزاتها ودورها الحقيقي الذي تؤديه تجاه ابنأوها ، فالمسرحية وان كانت تعكس دور الأم الذي يقوم على عاتقها الحدث الرئيس والمتمثل بمجاراة الأبناء بالتساؤلات المبطنة بصيغة التعجب ومن ثم ايصالهم الى الوصية إلا ان كاتبها لم يبرز الدور الحقيقي و المنطقي لها من خلال الحدث . ان رؤية الكاتب المسرحي للأنسان والعالم قاطبة في المسرحية ، يحددها حجم ووعي الشخصية المسرحية ، كما يحدد وعيها الفكري والتعبير عن رأيها الخاص . ففي هذه المسرحية التي تملك وعياً واضحاً للعالم نجد فيها الشخصية الرئيسة تعبر عن وعيها من خلال الأحداث بضمير المتكلم .

---

[٤٢] مجلة الثقافة : العدد ٥ ، مايس ، ١٩٨٣.

[٤٣] جريدة الثورة ، العدد ٨٥٧٨ ، ١٣ تشرين الاول ، ١٩٩٤.

[٤٤] جريدة الثورة ، العدد ٨٨٤٤ ، ٢٠تشرين الاول ، ١٩٩٥.

((الام : لو اوصيكم ، لو اوصيكم))[٤٥]

وفي مكان آخر من المسرحية

((الأم : تريدون مني وصية معكم حق سأوصيكم يا اولادي اجمعوا لي عدداً من العصي من هنا او من هناك))[٤٦]

اما الشخصيات الثانوية بوعيها وعالمها المحدودين ، فأنها تعبر عن ذلك بموضوعية وبضمير الشخص الثالث عن طريق استخدام ضمير الغائب .

((المجموعة : يا ماما من ضواها

من ضواها

من ضواها

من ضواها

وفي مكان آخر :

المجموعة : يا ماما من غناها

من غناها

من غناها))[٤٧]

وفي مسرحية (معاً معاً) نجد المؤلف يميل الى تعدد الشخصيات في هذه المسرحية ، ويوظفها بشكل ينسجم مع وجود الفعل فيضعها في مشاهد محددة تساهم في بناء الحدث العام . ان تعدد هذه الشخصيات في المسرحية ، تزيد من استقلاليتها خاصة وان كان منوط لها عمل خاص بها – الى وهو تساؤلات عن ماهية الاشياء في بيئتهم وما يحيط بها – له علاقة بالفعل العام بمشاهد محددة يعطي المسرحية صفة جمالية عالية ، مما تخلق عند المشاهد الصغير حالة من التأثير بها والأنشداد نحوها. ففي الحوار الآتي يكشف عن دور الشخصيات وعملها حتى في رفد الحدث العام .

((تتلاشى ضحكاتهم ... تموت))

الأول : ننتظر العربات الأخرى تجئ

الثاني : ويجئ معها الآخرون

الثالث : لعلهم يقدرون

الرابع : او ننتظر الآباء يعودون))[٤٨]

ونشاهد ان الجزء الأكبر من احداث المسرحية يقع على عاتق الشخصيات المركزية ، في حين نرى حدثاً معيناً من خلال وعي شخصية معينة ثم نرى مضمون الحدث في شخصية ثانية وثالثة ، فتحصل حينها على عدة رؤى قد تكون متناقضة ، الا انها تسهم في فعالية الحدث . ففي هذا الحوار هناك رؤى متعدد تمثلها الشخصيات تناقض رؤى الشخصية المركزية ،وتدخل معها في الصراع في اطار الحدث وبنية الشخصية الدرامية فهي وان كانت كذلك فهذا لا يعني انها تخرج عن فحوى الحدث العام .

((الأم : اسمع منكم حكاية تحكونها معاً ، اغنية تغنونها معاً

الأول : معاً

الثاني : كيف تفهمين

الثالث : يصير كلامنا لغطاً

الرابع : تختلط الأصوات ، تتداخل الكلمات ، تتقاطع المعاني

الأم : وتمشون معاً

الأول : نمشي معاً

الثاني : يزدحم بنا الطريق

الثالث : يضيق بنا المكان

الرابع : لا تتسع بنا الأبواب))[٤٩] .

المكان

يسهم المكان في بناء المسرحية بوصفه مكوناً اساسياً من مكوناتها فهو كغيره ((يتميز تبعاً لتأثره وتأثيره في غيره من العناصر))[٥٠] . فضلاً عن الدور الذي يقوم فيه من ربط القصة بالواقع من جهة ويساعد – من جهة اخرى – على فهم سلوك الشخصية وتصرفاتها كما يكشف عن تطور الأحداث في المسرحية وتفسيرها. لذلك يسعى الكثير من كتاب المسرح والقصة والرواية في بناء المكان في اعمالهم الأدبية ، ليتاح لهم تقديم الشخصيات والأحداث في تلك الاعمال بأعتبارها كائنات حية واحداث حقيقية . ان لأهمية المكان اصبح (يمثل صدارة العمل

---

[٤٥] نفسه .

[٤٦] نفسه .

[٤٧] جريدة الثورة ، العدد ٨٨٤٤ ، ٢٠تشرين الاول ، ١٩٩٥.

[٤٨] مجلة الف باء ، العدد ١٥٧٤ ، ٢٠ مايس ، ١٩٩٨.

[٤٩] مجلة الف باء ، العدد ١٥٧٤ ، ٢٠ مايس ، ١٩٩٨.

[٥٠] الوجيز في دراسة القصص ، لين والتنبير وليزلي لويس ، ترجمة : عبد الجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨١ : ١.

احياناً ، فيتم تشخيصه أي انه يكتسب الشخصية الحية)[٥١] مما دفع الكثيرين من الكتاب والدارسين في الدراسات الجديدة الأهتمام به ، وإعطائه أولوية على بقية العناصر لأنه يدخل في نصوصهم فيتخذ اشكالاً معينة ومعاني متعددة . كشفت مسرحيات الطفل عند جبار العطية بأن المكان غير ثابت وذلك لأن شخصيات مسرحياته تتميز بالحركة الدائمة مما جعل استقرار المكان نسبيا تبعاً للأمكانات الذاتية للشخصيات وظروفها الموضوعية. ففي مسرحية (الغيلم والضفدع وتفاحة الحياة) نجد ان الشخصيتين (الغيلم والضفدع) يغيران من مكانيهما ويحاولان قدر الأمكان العودة الى مكانيهما الطبيعيين . ففي الوقت الذي كانا في مكانيهما الأصلي وهو (المستنقع) كانت حياة كل منهما طبيعية يسودها الأستقرار والطمأنينة . لأنهما متلائمان مع محيطهما وما ان طلب الضفدع التسابق مع الغيلم ، اخذ الحدث بالتغير حتى نما وتشعب ، وهذا من الطبيعي يتطلب تغيير المكان لذلك نجد المؤلف يصف الطريق الى الشجرة ، وتكشف الشخصيات من خلال هذا الوصف محاولة منه تطور الحدث ودفعه الى الأمام.

ففي الحوار الآتي الذي يدور في خلد الضفدع ينم عن قلقه وعدم رضاه ازاء تغيير المكان الطبيعي له :

((**الغيلم** : يمشي ، الطريق طويل ، الصخور كثيرة . آه والأشواك احس بها توخز بطني ، اني أتألم ولكن لابأس لابد من مواصلة السير))[٥٢] .

وفي موضع آخر :

((**الشجرة** : جاوبني ياعزيزي ، رد علي

الغيلم : صديقتي الطيبة ، انا اسمعك

الشجرة : لماذا تقعد في منتصف الطريق

الغيلم : تعبان

الشجرة : وهل هذا مكان للراحة ؟ قم عندما تصل الى اخوانك و أحبائك وتأكلون التفاحة ساعتها ترتاح))[٥٣].

كما نلمس عند أم الغيلم (السلحفاة) حالة من القلق والحيرة لأنها عرفت ان ابنها قد خرج من مكانه الطبيعي الى مكان آخر بأعتبار ان مكان الغيلم الاول و ما يحضى به من مميزات ساعدته على صيرورة شخصيته و تحقيقها قد تتنافى في مكانه الثاني المجهول المعالم . وهذا مما ادى الى ترك انطباعاً سلبياً في نفس السلحفاة وجعلها في حالة من الأرتياب والقلق .

((**السلحفاة** : قلقة . خرج الغيلم صباحاً ولم يعد .

السمكة : لاتقلقي

السلحفاة : انا خائفة على ولدي

السمكة : ارسلت الأسماك خلفه ، تبحث عنه

السلحفاة : اين انت الآن ياولدي ؟

السمكة : تجملي بالصبر يا عزيزتي

السلحفاة : حذرته من المضي وحده ، نصحته من التجوال في الحدائق و الاعشاب القريبة.

السمكة : اطمئني ستجده الاسماك بعد قليل))[٥٤].

فالخط العام للشخصيات (الغيلم ، السلحفاة ، السمكة) هنا هو التحبب والرغبة في اللبث بالاماكن الضيقة – المكان الطبيعي– والابتعاد عن الاماكن الواسعة المفتوحة في حين نجد العكس في الشخصية الثانية في مسرحية (العصفور والقرنفلة) حيث تسعى (العصفورة) الى الاماكن الواسعة – المكان الطبيعي لها– بعد ان عانت من العزلة والضيق والحد من حركتها في المكان الضيق وهو (القفص) .

((**العصفورة** : هذا العصفور عصفوري

الغراب : لكن انا سيدك

العصفورة : انت سجاني ، وهذا القفص سجني وقبري

الغراب : (**يضحك مفتعلاً ... يغير لهجته**) لابأس .. لابأس انت غير جادة فيما تقولين ،لشدة حبي لك يا عصفورتي اغفر لك وهذه المرة ايضاً))[٥٥] .

ونتيجة للأغتراب المكاني الذي تعانيه– العصفورة– وحلولها في مكان يحمل سمة العداء والعزلة وعدم الالفة

---

[٥١] تحولات القصة في ادب الثمانينات ، اعتدال عثمان ، مجلة اقلام ، العدد ١٦، ١٩٨٩ : ١٨.

[٥٢] ينظر : مجلة الثقافة ، العدد ٥ ، مايس ، ١٩٨٣.

[٥٣] نفسه .

[٥٤] نفسه .

[٥٥] مجلة مسرحنا ، العدد ، ١٢ ، مايس ، ١٩٧٨.

، يزيدها الشعور بالتأزم والخوف على من تحب لذا نراها تنصح العصفور بالأبتعاد عن هذا المكان.

((العصفورة : عصفوري الصغير ..آن وقت رحيلك
العصفور : يغرد
العصفورة : سيأتي الغراب
العصفور يغرد
العصفورة : اخشى عليك
العصفور : يغرد
العصفورة : الغراب ينصب لك الشباك حتى في اعالي الاشجار مصائده تترصدك))[٥٦]

ان الشعور بالضيق في المكان وما يحيط به من الم وحزن جعل الشخصية تحلم بأماكن اخرى لتعيش فيها يحتوي كل المزايا والامكانيات التي نفتقدها في موقعها الحالي ولتتمكن من مواصلة طريقها ويكون لها عوناً في الصمود والثبات :-

((العصفور : وهل الطريق الى اطلاق سراحك سهل يا عصفورتي العزيزة .
العصفورة : اصرارك ياعصفوري يزيدني املاً في الخلاص اني اطلبه ولكن ليس بدونك ، مانفع الحياة من غيرك يا عصفوري العزيز))[٥٧].

يبدو مما تقدم ان شعور الشخصيات تتغير تبعاً للثنائية المكان الواسع / الضيق فعلى الرغم من اختلاف في اتجاه كل من الشخصيات في مسرحية (الغيلم والضفدع وتفاحة الحياة)وشخصيات مسرحية (العصفور والقرنفلة) في ميلهما نحو طرفي هذه الثنائية الا اننا لانغفل عاملاً مشتركاً بينهما ، يكمن في كل منهما انما يلجأ الى الطرف الذي يوفر له امكانيات افضل للحلول فيه بغض النظر عن سعته وضيقه .
اما في مسرحية (الدرس الاول) نجد شخصية حسان تمارس نشاطها في مكان عام لا يرتبط معها بصلات مادية او روحية بل يقوم وفق نظام معين وقانون خاص به ، حتى اصبحت حياة الشخصية في هذا المكان لاتطاق

((الوجوه : انظر ... المنطقة المخططة ... مخصصة للعبور
حسان : ينزل ، يهم بالعبور
الاحمر : يضئ
قف ، خطر لاتعبر... ممنوع
حسان : متضايقاً .. الممنوعات كثيرة ، الاوامر لاتنتهي
قف .. لا تعبر متى اعبر اذاً))[٥٨]

كما يولد المكان العام شعوراً بالأغتراب ويرجع سبب ذلك الى عدم الفة حسان مع الموجودات والاشياء الخارجية الغريبة عن بيته .

((حسان : (وسط الصف ، متأملاً مع نفسه)
هذه غرفة .. لاتشبه واحدة من غرف بيتنا ليست كغرفة نومي ولا كغرفة الصالون او الاستقبال حتى المصورات ، لاتشبه تلك المعلقة على جدران بيتنا))[٥٩]

ولم تلبث شخصية حسان في المكان العام الذي اقره الواقع عليها حتى يقيم معها علاقة ترفده بالاقرار

((الصف : انا صفك الاول ــ بيتك الثاني
حسان : صفي ، بيتي
الصف : احضنك بين جدراني .. انثر عليك محبتي
حسان : تحضنني .. تنثر علي محبتك))[٦٠]

ان الكاتب جبار العطية كان موفقاً في تصميم اماكن احداث المسرحية ولعل سبب ذلك يرجع الى التجربة الفعلية التي تركت انطباعاً بصرياً في نفسه ، مما جعله ملماً بدقائق الامور في وصفه لهذه الامكنة فهو يعطي ويصف بصدقٍ تام . ان للمكان حس له وقع بالغ الأثر في نفس الانسان يتولد نتيجة الوشائج الروحية من قيم واواصر تجمع بينهما ، فكلما زاد المكان بالأتساع زاد الاتصال به وزاد الاحساس بالألفة تجاهه.
ففي مسرحية (الوصية) نجد مجموعة الاشخاص وهم يغنون معبرين عن حبهم للديرة :-

---

[٥٦] مجلة مسرحنا ، العدد ، ١٢ ، مايس ، ١٩٧٨.
[٥٧] نفسه.
[٥٨] جريدة الثورة ، العدد ٨٥٧٨ ، ١٣ تشرين الاول ، ١٩٩٤.
[٥٩] نفسه.
[٦٠] نفسه.

((المجموعة : يا ماما تضوي الديرة

تضوي الديرة

تضوي الديرة

يا ماما من ضواها

من ضواها

من ضواها

يا ماما شميستنا

شميستنا

شميستنا))[٦١]

وقد يلعب المكان دوراً كبيراً في الأيحاءات التي تحسها الشخصية بسبب المكان والموقف الذي يحدث فيه كما يثير المكان او محتوياته في خيال الشخصية من ذكريات مما يساعد على تنشيط المخيلة ، فيعود بها الى الماضي والتجارب التي حدثت له ، بأعتبار ((ان المكان لا ينفصل عن الحدث بل انه يموقعه ويشكله))[٦٢] .

ففي مسرحية (معاً معاً) نرى ان الموقف الذي الم بالأولاد وهم في طريق عودتهم الى القرية قد اعاد فيهم الذكرى الى امهم وحكاياتها وما اوصتهم به من وصايا :

((الاول : في حكايات ماما دروس

الثاني : اين درس حكاية (معاً معاً)

الثالث : لم نهتد بعد اليه

الرابع : لم نفهمه

الاول : ماما تعني ما تقول

الثاني : تعالوا نعيد الحكاية

الثالث : نعيد التفكير فيها

الرابع : نفكر معاً

المجموعة : الاولاد يدورون حول الصخرة بصمت))[٦٣]

نتائج البحث

ـ استطاع المؤلف بموهبته العالية وقدرته ان ينوع في فكرة كل مسرحية من مسرحياته ، حتى ان (الحكايات) كانت تحمل دلالات فاعلة ومؤثرة تسهم في بناء شخصية الطفل لجعله فردا صالحا بالمجتمع .

ـ يعد التراث العربي والقرآن الكريم والواقع المعاش من مصادر (الحكايات) عند المؤلف في نسج قصص مسرحياته الموجهة الى عالم الطفل .

ـ ان الحكايات والقصص التي وردت لا تقتصر على المضمون الانساني فحسب ، بل جاءت بعضها تحمل افكارا ذات طابع وطني وقومي .

ـ ان تعدد الاساليب في بناء الحدث لمسرحيات الطفل ، تعد ميزة تضاف الى مميزات المؤلف نفسه ، كما انها تعكس موهبته ومهارته العالية في التأليف.

ـ امتازت لغة مسرحيات الطفل عند العطية بالسلاسة والبساطة ، فضلا عن تأثيرها البالغ في نفوس الاطفال لما تتصف به من تنوع في اساليب الحوار ومنها الحوار الخارجي والحوار الداخلي (المناجاة) والاغاني القصيرة التي تتردد على ألسنتهم .

ـ نوع المؤلف في الشخصيات المسرحيات باعتبار ان الشخصية العنصر الذي لابد من وجودة والاعتماد علية في المسرح . فجاءت الانسانية والحيوانية والجمادات والاشياء وقد اسهمت هذه بدورها على تقبل الاطفال لها باعتبارها من ضمن موجودات العالم التي تحيط بهم .

ـ لم يتأخر مفهوم المكان عند العطية في مسرحية الطفل بل كان من الاولويات باعتباره الحلقة التي تربط القصة بالواقع ، لذلك تنوع المكان وفق الاحداث والاشخاص ، فمنه الواسع والضيق ومنه العام والخاص .

المصادر

١ـ القرآن الكريم

٢ـ الاطفال يقرؤون ، د.السيد العزاوي واخرون ، الجزء الاول المصرية للكتاب ، ١٩٧٤

٣ـ اشهر المذاهب المسرحية ، دريني خشبة ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ١٩٦١

---

(٦١) جريدة الثورة ، العدد ٨٨٤٤ ، ٢٠تشرين الاول ، ١٩٩٥.

(٦٢) عالم الرواية ، رولان يورونوف وريال أوئيلية ، ترجمة : نهاد التركلي ، مراجعة : د. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩١ : ٩٢.

(٦٣) مجلة الف باء ، العدد ١٥٤٧ ، مايس ، ١٩٩٨.

٤ــ بناء القصة القصيرة والرواية ، ف.شكلوفسكي نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانين الروس

٥ــ تاريخ الادب العربي ، حنا الفاخوري ، المطبعة البوليسية ، بيروت.

٦ــ الحكاية الخرافية ، فريد رش فن دير لاين ، ترجمة : د. نبيلة ابراهيم ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

٧ــ الحوار في القصة والمسرحية ، د. طه عبد الفتاح مكتبة الشباب، الزيني للطباعة ، المنيرة للاذاعة والتلفزيون ، ١٩٧٥.

٨ــ صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ترجمة : عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١.

٩ــ عالم الرواية ، رولان بور نوف وريال اوئيلية ، ترجمة : نهاد التكرلي مراجعة : فؤاد التكرلي ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩١.

١٠ــ عالم المسرحية ، الادريس نيكول ، ترجمة : دريني خشبة، المطبعة النموذجية ، ١٩٥٨.

١١ــ في ادب الاطفال ، د. علي الحديدي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

١٢ــ فن الشعر ، أرسطو طاليس ، ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي ، المطبعة الثانية دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٧.

١٣ــ فن الكاتب للمسرح والاذاعة ، روجرم بسفليد ، ترجمة : دريني خشبة، الدار القومية العربية للطباعة والتلفزيون والسينما ، ١٩٦٤.

١٤ــ فن كتابة المسرحية ، لايوس ايجري ، ترجمة : دريني خشبة ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، دون تاريخ

١٥ــ فن المسرحية ، فرد ب ميليت وجير الد ايدس نبتلي ، ترجمة : صدقي خطاب، مراجعة : د. محمود السمرة ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦.

١٦ــ المسرحية كيف ندرسها ، ملتون ماركس ، ترجمة : فريد مدور دار ونتذوقها الكتاب العربي مؤسسة فربكلين بيروت ، ١٩٦٥ .

١٧ــ الوجيز في دراسة القصص ، لين اولنتبر وليزلي لويس ، ترجمة : عبد الجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،١٩٨١

الدوريات

- مجلة الاقلام / العدد /٦ / سنة / ١٩٨٩
- مجلة الثقافة / العدد /٥ / سنة / ١٩٨٣
- مجلة الف باء / العدد /١٥٤٧ / سنة / ١٩٩٨
- مجلة مسرحنا / العدد / / ١٢ / سنة / ١٩٧٨
- جريدة الثورة / العدد /٨٥٧٨ / سنة / ١٩٩٤
- جريدة الثورة / العدد /٨٨٤٤ / سنة / ١٩٩٥